

In 1980, the term „Hysteria“ disappeared from the international catalogue of mental disorders DSM-III and was replaced by HPS, „Histrionic personality disorder“. The article traces the histrionic genealogy of hysteria to the 18th century, where aesthetic and ethical discourse, culminating in the idea of the „beautiful soul“, developed at the same time as the concept of an anthropological theory of acting underwent a crucial change: Bodily signs were no longer conceived of as secondary signifiers of an inner emotion but as media and/or transmitters of affect. This paradoxical structure—the demand for internal, intuitive emotions and the complex coding of their „natural“ outward representation specifically within feminine behavioural norms—is exemplified by the biography of Emma Hamilton, whose famous „attitudes“ prefigure Augustine’s hysterical „attitudes passionnelles“ at the Salpêtrière in the 1870s.

1 / American Psychiatric Association: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Washington 3 1980.

2 / Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 307. Die 15-jährige Augustine war 1875 aufgrund ihrer „Attacken“ und der dabei auftretenden halbseitigen Paralyse in die

Eva Wilson, Watch your attitude, young lady. Die Vorstellung der Histrionikerin und die Hysterie der Schönen Seele

1980 verschwindet aus der dritten Auflage des *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-III), dem weltweit genutzten Klassifikationshandbuch für psychische Störungen, der Eintrag zur „Hysterie“ unbeobachtet durch die Hintertür aus dem pathologischen Katalog. Stattdessen firmiert das ehemals hysterische Krankheitsbild von nun an als HPS, *Histrionic Personality Disorder*. Diese Diagnose lässt zwar homophon ihre Vorgängerin anklingen, leitet sich jedoch aus einer vollständig unabhängigen Etymologie her. Nicht mehr die griechische Gebärmutter, *hystera*, ist Sitz der Krankheit, vielmehr wird der etruskisch-lateinische Schauspieler, *histrion*, zum Schutzheiligen der hysterischen Symptome: dramatisches und theatralisches Auftreten; übertriebener Ausdruck und schneller Wechsel von Gefühlen; Suggestibilität und Oberflächlichkeit; das Bedürfnis, ständig im Mittelpunkt zu stehen, und unangemessen verführerisches Verhalten.¹

Genau hundert Jahre vor diesem psychologischen Paradigmenwechsel ereignet sich dessen Vorwegnahme in Form eines realen Verschwindens: 1880 entkommt Charcots hysterische Lieblingspatientin Augustine, kaum erwachsen, histrionisch als Mann verkleidet, der Salpêtrière und damit auch ihren Kameras, Dienstagslektionen und ihrem Arzt und verschwindet in die Anonymität der Pariser Straßen.^{2,1} Augustines Vorbildlichkeit als Hysterie-Exempel im Verbund mit einer zunehmenden und systematischen Medialisierung des klinischen Blicks durch das Medium Fotografie soll hier im Licht einer wiederum hundert Jahre zuvor entstehenden Kunstform beleuchtet werden: Emma Hamiltons *Attitüden*, seit 1786 in Neapel aufgeführt und in den folgenden Jahren

Salpêtrière eingewiesen worden. Bourneville und Régnard erwähnen die Vergewaltigung durch den Liebhaber der Mutter und weitere traumatische Erlebnisse innerhalb der Familie seit dem 13. Lebensjahr als Auslöser, vgl. Désiré Bourneville / Paul Régnard: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1878, S. 124ff. Vgl. außerdem: Sander L. Gilman u.a. (Hg.): *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley 1993; Mark S. Micale: „The Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century“, in: *Journal of Contemporary History* 20 (1985), S. 703–731; Sigrid Schade: „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption“, in: Silvia Baumgart u.a. (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993, S. 461–484; Mark S. Micale: „On the ‚Disappearance‘ of Hysteria. A Study in the Clinical Deconstruction of a Diagnosis“, in: *Isis* 84 (1993), S. 496–526.

3 / Paul Richer: *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris 1881.

4 / Didi-Huberman, *Hysterie*, S. 131ff.

5 / Nach Möbius’ Definition der Hyste-

vor allem durch Stiche nach Zeichnungen Friedrich Rehbergs (1794) europaweit als Vorlage für ähnliche Aufführungen verbreitet. Die Attitüden sind in vielerlei Hinsicht Prototypen der u.a. in den *Études cliniques* kanonisch gewordenen Pathosformeln der Hysterie, die Paul Richer, Arzt in der Salpêtrière und Professor für künstlerische Anatomie an der *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, in einem synoptischem *tableau* katalogisierte und festschrieb.³ Nicht zuletzt die dritte Periode des „großen, vollständigen und regelmäßigen hysterischen Anfalls“ nach Charcot firmiert hier unter der Bezeichnung der „*attitudes passionelles*“^{4, 2} und lässt so in der graphischen Wiedergabe der zur Aufführung gebrachten hysterischen Vorstellungen der Patientinnen die Attitüdenvorstellungen Lady Hamiltons anklingen.

Nicht zufällig ist auch der Terminus der ‚Vorstellung‘ für die psychologische Hysterie-Debatte zentral, wobei beide Lesarten des Begriffs, sowohl als theatralische Performanz als auch als ideogener Auslöser hysterischer Phänomene⁵ zusammengesehen werden müssen, um ihn in seiner Gänze zu verstehen. Genau in der Spannung dieser terminologischen Ambiguität zwischen Performativität und Wahn soll die Vorgeschichte der Pathologisierung histrionischer Merkmale und ihrer Formierung zum hysterischen Krankheitsbild hier betrachtet werden.

1 Fotografie von Augustine im „Normalzustand“, Paul Régnard, 1878



rie: „Hysterisch sind alle diejenigen krankhaften Erscheinungen, die durch Vorstellungen verursacht sind“ Paul Julius Möbius: *Über den Begriff der Hysterie* (1894), zit. nach Josef Breuer: „Theoretisches“, in: ders. / Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Leipzig / Wien 1895, S. 161–221, hier S. 162. Breuer und Freud grenzen sich genau gegen diese Definition ab, sprechen aber im Folgenden immer wieder von hysterischen Vorstellungen. Ich danke Julian Furrer für diesen Hinweis.

6 / Der notorische Londoner *Temple of Health and Hymen* des Quacksalters (oder Sexologen *avant la lettre*) James Graham versprach unfruchtbaren Paaren Hilfe durch zahlreiche „empfangnisfördernde“ Apparaturen und Behandlungen (sphärische Musik, ätherische Gerüche, Magnetismus, elektrische Bäder, und eben die statuarische Anwesenheit der makellosen und leicht bekleideten *Goddess of Health, Vestina*). 1781 installierte Graham auch das *Celestial Bed*, ausgestattet mit magnetischen Apparaten unter dem elektrifizierten Bett, lebenden Turteltauben und Orgelpfeifen, die durch die Bewegungen der zeugungswilligen Kunden im Bett zu „himmlischen Klängen“ angetrieben wurden. Vgl. Lydia Syson: *Doctor of Love. James Graham and his Celestial Bed*, London 2008.

7 / *My Fair Lady*, Regie: George Cukor, USA 1964. Emma Hamiltons Leben und

Eine kurze Biographie Emma Hamiltons (1765–1815) führt aus Cheshire zunächst nach London und von ihrem Taufnamen Amy Lyon zu ihrem Pseudonym, Emma Hart: Ab 1777 arbeitet sie als Hausmädchen unter anderem bei David Linley, einem der Leiter des *Drury Lane Theatre* und Emmas erste Verbindung zur Schauspielerei. Ebendiese Kontakte jedoch führen Emma auf Abwege ins Rotlichtmilieu: 1781, 16-jährig, arbeitet sie möglicherweise als ‚lebende Statue‘ in James Grahams *Temple of Health*,⁶ sie tanzt auf den Tischen in Sir Fetherstonhaughs Landhaus *Up Park*, wird von ihm schwanger, verstoßen, und anschließend aufgenommen bei dessen Freund Charles Greville. Hier findet 1782 die erste Metamorphose von Amy zu Emma statt, im Rahmen einer extensiven Reedukationsmaßnahme. Unter der Obhut Grevilles, bzw. als dessen Mätresse bekommt die neuerschaffene ‚Emma‘ die Ausbildung, die Audrey Hepburn als *Eliza Doolittle* weltberühmt gemacht hat:⁷ aus dem einfachen und gefallen Mädchen wird eine gebildete Dame, die sich ihre Bildung im wörtlichen Sinn einverleibt und von nun an dem Maler George Romney, der sie seit ihren Auftritten im *Temple of Health* porträtiert,⁸ als *Verkörperung* weiblicher Heroinnen humanistischer Geschichte und antiker Mythologie Modell steht, aber auch als personifizierte Tugenden



ihre Romanze mit Lord Nelson waren schon 1941 in *That Hamilton Woman* zu einer filmischen Fiktion verdichtet worden (Regie: Alexander Korda, GB).

8 / Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999, S. 43.

9 / Ebd., S. 114ff.

oder Ideale wie ‚Sensibility‘ oder ‚Nature‘.^{9, 3} Ganz im Sinne von Jean-Jacques Rousseaus 1770 erst-aufgeführtem Melodram *Pygmalion*, in dem gerade die Bewegungen der musikalischen Begleitung aus der stummen Statue (und mittels der affektiven Bewegung des Publikums) das nunmehr beseelte Wesen *Galathea* machen, legt Greville besonderen Wert auf Emmas musikalische Ausbildung. Macht sie den Mund auf und spricht, ver-rät sie nach wie vor ihre Herkunft, ihr Gesang jedoch verwandelt sie in einen salonfähigen Musikautomaten. Doch erst durch ihr gänzlich Verstummen, in der Stillstellung im Bild durch Romneys Porträts, wird sie im Auge des Betrachters zur idealen Frau, zur Muse, museal.

Greville jedoch muss sich dringend um die Akquise einer wohlhabenden Erbin kümmern und gibt 1786 seine Mätresse weiter an seinen Onkel Sir William Hamilton, britischer Gesandter in Neapel, Freund des Königs George III., Kunstsammler und nebenbei renommierter Vulkanologe. Die 20-jährige Emma Hart, gestrandet in Neapel, schreibt verzweifelte Briefe an Greville, kulminierend in Mord- und Selbstmorddrohungen. Da dieser auf Antwort verzichtet, wird die Aussicht auf ein Leben mit dem 35 Jahre älteren Hamilton mehr und mehr zur Realität. Die an sich skandalöse Verbindung des in höchsten Kreisen verkehrenden Hamilton mit dem gewöhnlichen Mädchen Emma wird jedoch noch dadurch kompliziert, dass Emma innerhalb der Beziehung hochgradig exponiert

3 George Romney, *Nature*, 1782, Öl auf Leinwand, New York, Frick Collection



ist: Hamiltons Kunst- und Antikensammlung, zu einem großen Teil mehr oder weniger rechtmäßig aus den laufenden Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum requiriert, war einer der wichtigsten Anlaufpunkte auf der für das europäische Bildungsbürgertum obligatorisch gewordenen *Grand Tour*.

I „*L'homme machine*“ – Emmas *Tableaux*

In den ersten Monaten in Neapel entwickelte Emma dennoch eine Methode, den Skandal ihrer Anwesenheit gerade durch ein paradoxales Höchstmaß an Exhibition ihrer Person zum Verschwinden zu bringen: Das Repertoire der erstmals von Romney diktierten Posen und Stellungen der Allegorien und historischen und mythologischen Figuren weitete sie aus durch gestische und mimische Imitation weiblicher Heroinnen, die sie in Hamiltons Sammlung vorfand. Diese Form von Nachahmung bildender Kunst stellte sie den durchreisenden Zuschauern in abendlichen Vorführungen zur Schau, die – am Ende der *Tour* angelangt und damit bestens auf das Spiel der Wiedererkennung der Affektgesten berühmter Kunstwerke oder kanonischer Bildsujets vorbereitet – sich dieser Darbietung mit größtem Vergnügen hingaben. Emma Harts Schönheit und Anmut waren bald europaweit berühmt und ihre Attitüden galten im neapolitanischen Raum neben Hamiltons Sammlung und dem Besuch des seit 1631 wieder aktiven Vesuv als reizvollste Station der *Grand Tour*. So findet sich 1788 auch Goethe bei Hamilton ein und stößt dort bei einer Führung durch dessen mit Pompejianischen Schätzen gefüllten Keller auf eine Konstruktion Hamiltons, eine schwarze Kiste, zu einer Seite hin offen und mit einem goldenen Rahmen versehen:

10 / Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, München 1991, S. 331.

„groß genug, um eine stehende menschliche Figur aufzunehmen, und demgemäß erfuhren wir auch die Absicht. Der Kunst- und Mädchenfreund, nicht zufrieden, das schöne Gebild [Emma Hart] als bewegliche Statue zu sehen, wollte sich auch an ihr als an einem bunten, unnachahmbaren Gemälde ergötzen, und so hatte sie manchmal innerhalb dieses goldenen Rahmens [...] die antiken Gemälde von Pompeji und selbst neuere Meisterwerke nachgeahmt.“¹⁰

Diese zur Perfektionierung der Aufführungen gedachte Rahmung erwies sich jedoch bald als obsolet und zu schwerfällig für Emmas Attitüden, die gerade durch die Mobilität und Spontaneität der Aufführungen bestachen. Die Attitüden selbst bestanden aus inszenatorisch verhältnismäßig wenig aufwändigen Miniaturen. Neben einigen spärlichen Requisiten und effektvoller Beleuchtung waren es vor allem die antikisierte ‚griechische‘ Tunika, die Emma Hart hatte anfertigen lassen, und eine Vielzahl von Schals und Schleiern, die sie nutzte, um sich in relativ schneller Folge unter anderem in die Figur einer *Kassandra*, einer *Sibylle*, der *Mnemosyne*, einer *Nymphe*, oder einer *Niobe* zu verwandeln, wobei das erotische Moment durch das Spiel mit Verhüllung und Entblößung ein zentrales Element darstellte. Die einzelnen Stellungen hielt sie jeweils für einige Minuten bei, bevor sie durch einige wenige, geschickte Modifikationen der Gewänder, der Pose und ihrer Mimik vor den Augen der Betrachter metamorphosierte. Neben der offenbar eindrucksvoll affektiven Effektivität von Emmas Mimese, die den Reiz der zugrundeliegenden Kunstwerke in den Augen ihres Publikums sogar übertraf (nicht umsonst beschreibt Goethe die Kunstwerke als nachahmbar, Emma allerdings als unnachahmbar), waren es gerade diese transitorischen Momente der Verwandlungen, die die Betrachter faszinierten. Nicht nur die statuarische Präzision also, sondern vor allem das Flüchtige, Nicht-Fassbare, kaum Nachvollziehbare der

11 / Ittershagen, Attitüden, S. 57f.

12 / Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999, v.a. S. 217ff. Die meist vielköpfige Besetzung formierte sich hinter geschlossenem Vorhang, präsentierte dann dem Publikum die statische Szene des Gemäldes, verkörpert durch das dem Original in Kostümierung und Requisite möglichst akkurat nachempfundene Personal, und verschwand nach einigen Minuten, in denen die Betrachter die minuziöse Imitation meist religiöser oder erbaulicher Staffagen bewundern konnten, hinter dem fallenden Vorhang.

13 / Lord Bristol, zit. nach Ittershagen, Attitüden, S. 41f.

Verwandlung, die völlige und instantane Transformation der dargebotenen Affekte begeisterte Emmas Publikum.¹¹

Emma Harts Attitüden finden zwar Entsprechungen in den zur gleichen Zeit popularisierten *tableaux vivants*, weisen aber dennoch signifikante Unterschiede zu ihnen auf. Die unter anderem durch Goethe seit den 1770er Jahren als gesellschaftlicher Zeitvertreib, soziokulturelle Nobilitierung des neoaristokratischen Großbürgertums oder historisierende Selbstversicherung der von den Emporkömmlingen bedrohten Hofkultur etablierten *tableaux vivants* bestanden ebenfalls aus kanonischen Kunstwerken nachempfundenen Szenen. Allerdings entstanden sie unter erheblich größerem bühnen- und kostümbildnerischem Aufwand als die Attitüden.¹² Sie teilten den Reiz des Vergänglichen, die Faszination der Erweckung toter Materie zum Leben, jedoch lag bei Emma Harts Inszenierungen die Betonung einzig auf ihrer Person, auf ihrem Körper. Indem sie die Brüche zwischen den gespielten Rollen performativ offenlegte und durch die minimale Requisite den Raum für Projektion und Imagination um ein Vielfaches erweiterte, bzw. die affektive Ergänzung des Nichtgezeigten dem Betrachter übertrug, oszillierte sie bewusst zwischen einer tatsächlichen Verkörperung, einer Inkarnation der jeweiligen Figur, und der Verkleidung, des uneigentlichen Als-Ob, der Persona. Ihre Pose war, im Gegensatz zu denen der *tableau vivant*-Darsteller, keine Annäherung, in der die angenommene Rolle wie ein Kostüm eine transluzente Überlagerung der immer vorausgesetzten realen Person konstituierte, sondern eine *creatio ex nihilo*, eine Selbsterfindung, die sich chamäleonartig einer einzigen Bestimmung entzog und stattdessen auf die Wandelbarkeit der zur Schau gebrachten Affekte und daraus in Konsequenz auf die evokativ angedeutete Sensibilität und Einfühlungsfähigkeit der Emma Hart verwies. „Take her as anything but Mrs Hart and she is a superior being – as herself she is always vulgar.“¹³

14 / Jooss, *Lebende Bilder*, S. 105.

15 / Emma Hamilton, zit. nach Ittershagen, *Attitüden*, S. 42.

16 / Johann Joachim Winckelmann: „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ (1755), in: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 28–59.

Der rasche Wechsel der Szenen und das wachsende Repertoire (bis zu zweihundert Attitüden in einer Aufführung¹⁴), machten dem Betrachter mitunter eine eindeutige Identifikation des Sujets unmöglich, erlaubten dabei aber im Gegenzug Emma, den Augen ihrer Betrachter immer wieder zu entrinnen, in die nächste Figur zu fliehen, um so niemals als und in Amy Hart überführt zu werden. Für Emma stellte diese zeitlose Gegenwart eine Überlebensstrategie dar, existenzielles Hinwegspielen über ihre dubiose Vergangenheit und höchst prekäre Zukunft.

Der Erfolg ihrer Erfindung und die tatsächliche transformatorische Nobilitierung, die Emma Hart endgültig aus der existenziellen Notlage befreite, trat jedoch in dem Moment ein, als Sir Hamilton gegen den Willen des Königs seine Geliebte 1791 heiratete und sie damit zu Lady Emma Hamilton machte. Emma selbst, die Greville diesen Schachzug schon 1786 angedroht hatte, schrieb diesem vor ihrer Hochzeit voller Genugtuung: „A pretty woman is not allways [sic] a fool.“¹⁵

II „Fausses Gorges, und Wallfischrippen“ – Grazie und Schöne Seele

Emmas Attitüden erfüllen mustergültig die mit Winckelmanns Forderung nach der Antikennachahmung in der Kunst 1755 initiierte¹⁶ und daraufhin in einen allgemeinen ästhetischen und ethischen Verhaltensdiskurs erweiterte Vorstellung der *aemulatio* als Methode der Selbststilisierung mittels der wetteifernden Imitation eines (als Ideal gesetzten) Vorbilds. Karl Philipp Moritz schreibt 1788 angeregt durch Unterhaltungen mit Goethe *en route* auf seiner Italienreise, die ihn zuvor auch nach Neapel und zu den Hamiltons geführt hatte, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Hierin überträgt er das Gebot der

17 / Friedrich Schiller: „Über Anmuth und Würde“, in: *Neue Thalia*, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 115–230.

Imitation auf eine komplexe Vorstellung einer sich auch in den äußeren Zügen offenbarenden *Seelenschönheit*: Diese müsse durch den Künstler zu einem Kunstwerk transformiert werden, indem er diese Seelenschönheit in sich selbst anklingen lässt und aus sich heraus dieses nun inkorporierte Seelenschöne hervorbringt, veräußert, es *außer sich* darstellt. Einfühlung als notwendige Bedingung der Veräußerung, ein Übereinstimmen von ethischem und ästhetischem Handeln, Affekten und sittlichen Kräften, kulminierend in der Schillerschen Idee der *Schönen Seele*,¹⁷ formieren sich dabei mehr und mehr zu einem Weiblichkeitsideal, dessen Tugenden – Anmut, Grazie, Empfindsamkeit – in einem ethisch-ästhetischen Konglomerat verhaltenssteuernder Kodizes immer stärker festgeschrieben werden. Dabei entspinnt sich gerade anhand der Komplexität des Begriffs der *Anmut* eine Paradoxie, deren Inkarnation Emma Harts Attitüden und deren Reinkarnation die hysterischen Ausbrüche der Salpêtrière darstellen.

Dem Gebot der in unwillkürlichen Bewegungen sich offenbarenden, natürlichen, unaffektierten, unintendierten, sogar unbewussten Anmut, das sich u.a. bei Schiller oder Moritz findet, steht eine Tradition gestischer und mimischer Kodierung und kanonisch werdender Ikonographien gegenüber, die eine Serialisierung und Reproduktion von Affektgesten durch garantierte Wiedererkennung semantisch eindeutiger Zeichen ermöglichen soll. *Courtesy Books* und Höflichkeitsliteratur (ausgehend von Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano*, 1528) hatten einen zunächst höfischen Regelkanon etabliert, dessen gestische Codes seit Cesare Ripas *Iconographia* (1593) auch in der Kunstgeschichte firmierten. Die Affektgesten des *Groot Schilderboek*, des Musterbuchs, das Gerard de Lairese 1707, bereits erblindet, diktierter, waren ihrerseits fast formelhaft erkenn- und reproduzierbar, und konstituieren damit weniger ästhetisch zwingende Evidenzen als vielmehr instantan abrufbare

4 „Schlafende“ (Nr. 1–3) und „Betende“ (Nr. 4–6) aus dem *Groot Schilderboek*, Gerard de Lairese, Amsterdam 1707



Erinnerungsbilder eines kollektiven Bildgedächtnisses.⁴ Ihre bürgerliche Umkodierung im 18. Jahrhundert, u.a. durch Johann Jakob Engels *Ideen zu einer Mimik* (1785), diente schließlich Schauspielern eine ver-

18 / Zur Verbreitung dieser Schriften vgl. Ittershagen, Attitüden, S. 61. George Romney besaß demnach die englische Übersetzung von Le Bruns Traktat.

19 / Petra Löffler: „Affektbilder analog / digital: Repräsentationen von Mimik zwischen Mimesis und Simulation“, in: Gisela Fehrman u. a. (Hg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln 2004, S. 156–172, hier S. 156.

20 / Schiller, Anmuth, S. 150ff.

bindliche Vorlage für eine Rhetorik performativ darstellbarer Affekte an, während Charles Le Bruns posthum veröffentlichte Lehrschrift *Traité des passions* (1698) und Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778) nahsichtig die Muskelzuckungen des menschlichen Gesichts in den Blick nahmen und sie einer enzyklopädischen Semiotisierung unterzogen.¹⁸ Gemäß der antiken Affektrhetorik wurde der Unmittelbarkeit des vorgängigen Affekts eine unbeherrschbare, sekundäre mimische Reaktion zunächst dennoch weiterhin unterstellt, die, in Konsequenz, „Affekte einer inkommensurablen, weil unsichtbaren ‚menschlichen Natur‘ zuzuschreiben“¹⁹ gestattete, also auch den Rückschluss auf den moralischen Charakter zuließ.

Der Grat zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, Anmut und Maniertheit allerdings war schmal:

„Nun mag zwar ein Mensch durch Kunst und Studium es zuletzt wirklich dahin bringen, dass er auch die begleitenden Bewegungen seinem Willen unterwirft, und gleich einem geschickten Taschenspieler, welche Gestalt er will, auf den mimischen Spiegel seiner Seele fallen lassen kann. Aber an einem solchen Menschen ist dann auch alles Lüge, und alle Natur wird von der Kunst verschlungen. Grazie hingegen muss jederzeit Natur d.i. unwillkürlich seyn (wenigstens so scheinen) und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmuth wüsste.

Daraus ersieht man auch beyläufig, was man von der nachgeahmten oder gelernten Anmuth (die ich die theatralische und die Tanzmeistergrazie nennen möchte,) zu halten habe. Sie ist ein würdiges Gegenstück zu derjenigen Schönheit, die am Putztisch aus Karmin und Bleyweiß, falschen Locken, Fausses Gorges, und Wallfischrippen hervorgeht [...] – Sobald wir merken, dass die Anmuth erkünstelt ist, so schliesst sich plötzlich unser Herz, und zurücke flieht die ihr entgegenwallende Seele. Aus Geist sehen wir plötzlich Materie geworden, und ein Wolkenbild aus einer himmlischen Juno.“²⁰

21 / Ebd., S. 226.

22 / In: „Les entretiens d'Artiste et d'Eugène“ (1671) und „La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit“ (1687). Vgl. Karl-Heinz Göttert: Art. „Anmut“, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Darmstadt 1992, S. 610–631.

23 / Vgl. Jooss, *Lebende Bilder*, S. 96.

Grazie muss Natur, d.h. unwillkürlich sein, *oder wenigstens so scheinen* – in dieser knappen Formel verbirgt sich der Nukleus der Problematik. Das weibliche Geschlecht, „welches vorzugsweise im Besitze der wahren Anmuth ist, macht sich auch der falschen am meisten schuldig“,²¹ nicht umsonst ist mit den „Fausses Gorges“ und „Wallfischrippen“ die Bekleidungsarchitektur der (höfischen) Frau angesprochen, deren falscher Sirenengesang, „die ganze Musik weiblicher Reizungen zu einer betrüglichen Toilettenkunst“ verkommen lässt.

Die Entscheidungshoheit über das tatsächliche moralische Verdikt liegt letztendlich im Auge des Betrachters, dessen Herz sich öffnen muss – entweder für ein „himmlisches“ Exemplum an *Grazie*, oder für ein gekonnt simuliertes, für den Taschenspieler, für die Eskamotage, deren Reiz eine Augen- und im Idealfall Selbsttäuschung darstellt. Den schmalen Grat zwischen *aemulatio* und *simulatio* einer idealen Natur- und Seelenschönheit (und damit auch eines bürgerlichen anstelle eines höfischen Ideals) gilt es also anzutreten, unauffektiert affektiv zu sein, bewusst unbewusst zu handeln, willkürlich Unwillkür walten zu lassen. Dominique Bouhours Deklamation des „*Je ne sçay quoy*“²² ist hier ganz wörtlich zu nehmen. Die Anmut muss das Unbenennbare sein, ein Signifikat ohne Signifikant, eine Wirkung ohne Ursache. Wer es benennt, entlarvt sich als un-unschuldig und berechnend. Gerade für die zunehmend in die häusliche Sphäre verbannte Frau hieß es deshalb, zumindest nach außen, vorsätzlich naiv zu bleiben, edel einfältig im Sinne Winckelmanns. An ihr ist es, das Paradox der an sie gestellten Forderung idealischer Natürlichkeit in Einklang mit einem in höchstem Maße kodierten Verhaltensregulativ aufzulösen. Dieses, im Übrigen schon bei Winckelmann durch seine Setzung des antiken *Kunstwerks* als Inbegriff von Natürlichkeit und damit anthropologisches Vorbild angelegte Paradox,²³ löst sie unter dem Blick des musenhungrigen Mannes auf, indem sie es *verkörpert*.

24 / Friedrich Johann Lorenz Meyer, zit. nach Ittershagen, Attitüden, S. 59.

25 / Denis Diderot: „Das Paradox über den Schauspieler“ (1773 verfasst, 1830 erstmalig publiziert), in: ders., *Erzählungen und Gespräche*, Leipzig 1953, S. 281–354, hier S. 289.

26 / Johann Gottfried Herder, zit. nach Ittershagen, Attitüden, S. 64.

27 / Jooss, Lebende Bilder, S. 87.

28 / Ittershagen, Attitüden, S. 64.

III „Kein Gefühl!“ – *Tableau und Katatonie*

Gesellschaftliche Akzeptanz war, insbesondere in Emmas Fall, wesentlich mit der Reaktion des Publikums verbunden. Die Möglichkeit, innerhalb der Attitüden auf ein etabliertes Vokabular von Emotionsgesten zurückgreifen zu können und die Einfühlung der Betrachter wie ein Instrument zu bespielen, war umso stärker gegeben, als das Publikum selbst von vornherein um seine Ergriffenheit bemüht war. Keinem der Berichte über die Attitüden fehlt die Erwähnung ihrer emotionalen Wirkung beim Publikum, das oftmals in Tränen ausbrach, „bald gerührt, bald zum Mitleid, zur Mitfreude, zum Abscheu, zur Liebe hingerissen“²⁴ war. Diese spezifische Disposition der Zuschauer, „*ces pleureurs-là*“, diese Heulsusen, wie Diderot sie nennt,²⁵ geht einher mit einem sensualistischen Kunstverständnis, für das wiederum der Pygmalion-Mythos zum Symbol wird. Künstler und Kunstbetrachter werden analog gesehen, insofern sie beide die Fähigkeit besitzen, tote Materie zum Leben zu erwecken, im Fall des Betrachters durch affektive Einfühlung.

Johann Gottfried Herder schreibt: „Eine Statue muss leben: ihr Fleisch muss sich beleben: ihr Gesicht und Mine sprechen. Wir müssen sie anzutasten glauben und fühlen, dass sie sich unter unseren Händen erwärmt.“²⁶ Pygmalions kongeniale Einfühlung „wurde zum Exempel für die belebende Kraft ästhetischer Imagination“,²⁷ die es auch dem Rezipienten ermöglichte, durch geistige Berührung der Materie zum schöpferischen Beleber, zum Produzenten einer ästhetischen Erfahrung zu werden. „Die tätige Imagination des Kunstbetrachters verwandelt das Objekt in ein Subjekt, und sie verwandelt auch ihn selbst in einen Schaffenden“,²⁸ es findet also eine reziproke Sublimierung statt.

Diese Reziprozität zwischen Objekt und Subjekt stellt sich allerdings bei genauerer Betrachtung als reflexive Auto-Animation heraus: „Nicht

29 / Hans Körner, zit. nach Jooss, *Lebende Bilder*, S. 88.

30 / So kann Rousseaus *Galathea* nach ihrer Erweckung zunächst sich selbst als *Ich*, „moi“, bezeichnen, um im nächsten Moment *Pygmalion* als „Ah! encore moi“ zu identifizieren, Schöpfer und Schöpfung also als eins, äquivalent konstituieren, oder aber jeweils als eine Spiegelung des anderen, die Eskamotage des blinden Flecks, zu offenbaren. Misslingt jedoch dieser Selbstschöpfungsakt, versteinert *Galathea* wiederum zur Statue, „aus Geist sehen wir plötzlich Materie geworden“. Schiller, *Anmuth*, S. 152.

31 / Vgl. u. a. Denis Diderot: *Entretiens sur le fils naturel* und *De la poésie dramatique* (1758).

32 / Jooss, *Lebende Bilder*, S. 48.

33 / Diderot, *Paradox*.

mehr unmittelbar auf das Objekt ist das sinnliche Erleben gerichtet, sondern auf die Spiegelung des eigenen ‚sentiment‘ im Objekt [...]. ‚Sentimentalität‘ ist Selbstgenuss im Gegenständlichen, vergegenständlichender Selbstbezug und d.h. ‚Aufklärung‘ über die Verfasstheit des subjektiven Selbst.“²⁹

Während also der Schiller’sche Taschenspieler jede beliebige Gestalt „auf den mimischen Spiegel seiner Seele fallen lassen kann“, spiegelt sich der empfindsame Betrachter in seinem eigenen Gefühl, und versichert sich somit seiner eigenen Empfindsamkeit.³⁰

Hiding in plain sight bewegt sich Emma also im Scheinwerferlicht innerhalb des blinden Flecks ihres Publikums, verspiegelt sich gleichsam und dreht den Spieß um. Zwar mögen Greville oder Hamilton wie Eliza Doolittle’s Professor Higgins der Ansicht sein: „There’s not an idea in your head nor a word in your mouth that I haven’t put there“ – Ähnliches könnte jedoch auch Emma mit Blick auf ihr Publikum formulieren, das sie in der Gewalt hat wie sich selbst.

Emmas Belebung der Kunstwerke durch ihr Erstarren zur Bildsäule, das *tableau vivant* als *nature morte*, bildet also eine paradoxe Verkreuzung, an der sich die zeitgenössischen Diskurse der Kunsttheorie einerseits, der Theatertheorie und Semiotik andererseits berühren. Diderot hatte in seinen theatertheoretischen Texten die Notwendigkeit von Theater-tableaus hervorgehoben, in denen die Schauspieler in ihren Posen pausierten.³¹ Die zentralen Handlungskonstellationen könnten sich so auf der Bühne zu fruchtbaren, für kurze Zeit statisch gehaltenen Momenten „mit Gemäldecharakter“³² kristallisieren, um für den Betrachter die Tragweite des Geschehens wie durch ein in das innere Auge eingebranntes Nachbild einzuprägen.

In seinem Dialog *Paradoxe sur le comédien*³³ eröffnet Diderot schließlich die fundamentale Dichotomie zwischen *Seelenschauspieler* und so-

34 / Ebd., S. 285.

35 / Ebd., S. 291.

36 / Löffler, Affektbilder, S. 156.

genanntem *Überlegungsschauspieler*. Ersterem, der durch empathische Einfühlung in den von ihm zu verkörpernden Charakter eine in höchstem Maße emotionalisierte Verausgabung seiner selbst auf der Bühne abliefern, die allerdings in völliger psychischer Erschöpfung und nur schwer zu wiederholender schauspielerischer Leistung resultiert, wird der *Überlegungsschauspieler* entgegengesetzt. Dieser hat durch genaue Beobachtung mimischer und gestischer Affektzeichen diese zu simulieren gelernt und kann somit eine exakte und unbegrenzt reproduzierbare Vorstellung geben:

„ERSTER. [...] Er muss meiner Meinung nach ein kalter, ruhiger Beobachter sein. Darum fordere ich von ihm durchdringenden Verstand und keinerlei Gefühl, die Kunst, alles nachzuahmen, oder, was auf dasselbe herauskommt, eine gleiche Befähigung für alle möglichen Rollen und Charaktere.

ZWEITER. Kein Gefühl!

ERSTER. Keins.“³⁴

Das titelgebende Paradox des Dialogs stellt dabei die konträre affektive Verfassung des inneren Gefühls gegenüber den zur Schau gebrachten, veräußerten Emotionen dar, sowie die daraus resultierende affektive Bewegung des Publikums gerade durch die emotionale Kühle des Bühnendarstellers, dessen einzige Affektion die physische Erschöpfung ist:

„Er fühlt sich außerordentlich abgespannt, wechselt seine Wäsche und geht schlafen. Aber es bleibt ihm weder Verwirrung, noch Schmerz, noch Melancholie, noch seelische Niedergeschlagenheit. Diese Gefühlseindrücke nimmt ihr mit euch fort. Der Schauspieler ist müde, ihr seid traurig. Das liegt daran, dass er sich bewegt hat, ohne zu fühlen, und ihr gefühlt habt, ohne euch zu bewegen.“³⁵

Die „Inkommensurabilität des Körpers“³⁶ im Sinne eines als unvorgängig betrachteten Affekts und seiner Veräußerung als unfehlbares Indiz der Innerlichkeit wird hier also erstmals innerhalb einer anthropologisch

37 / Leon Battista Alberti, zit.
nach Wolfgang Brassat: *Das Hi-
storienbild im Zeitalter der Elo-
quenz*, Berlin 2003, S. xv.
38 / Diderot, Paradox, S. 297.

ausgerichteten Schauspieltheorie in Frage gestellt, und Körperzeichen von nun an medial konzipiert. Als Transmitter von Affekten können Gestik und Mimik nicht nur eine Innerlichkeit simulieren, die sich absolut konträr zu der tatsächlichen Seelenlage des Schauspielers verhält. Trotzdem oder gerade deswegen können dabei diese mimischen, mimetischen Taschenspielertricks selbst authentische Affekte bei den Zuschauern hervorrufen, ganz im Sinne der antiken Rhetorik, bzw. Albertis auf Horaz zurückgehende Formel „Weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden, und trauern mit dem Traurigen“³⁷ – eine Rhetorik sowohl der Ähnlichkeit, als auch der Kontradiktion.

Eine Disposition zur Einfühlung und Empfindsamkeit zeichnet also nicht den Schauspieler, der kaltblütig und analytisch vorgehen soll, wohl aber notwendigerweise das Publikum aus (wieder: „ces pleureurs-là“). Die Vorstellung allerdings, die der Schauspieler gibt, lässt sich im Idealfall nicht mehr unterscheiden von dem Augenschein einer tatsächlich leidenden, liebenden, lachenden Person. An diesem Punkt also treffen sich die beiden axiomatischen Pole: Diderots *Überlegungsschauspieler* und Schillers *Schöne Seele* werden ununterscheidbar. Dieses Zusammenfallen der Extreme, bei dem das Subjekt in die Spannung einer Bipolarität tritt, lässt Diderot in einer fast lacanianischen Wendung beklagen, es wäre besser, „die unbegreifliche Spaltung des Ich wäre nicht nötig.“³⁸ Diese Spaltung stellt eine Gefahr dar für das Subjekt, einen inneren Kampf:

„aber wenn der Kampf vorüber ist, wenn sie [gemeint ist die Schauspielerin Clairon] sich einmal bis zur Höhe ihrer Vorstellung erhoben hat, dann hat sie sich in der Gewalt, dann wiederholt sie sich ohne innere Bewegung. [...] Sie ist die Seele einer großen Puppe, mit der sie sich umgeben hat, ihre Probenarbeit hat sie dazu gemacht. [...] In diesem Augenblick ist sie doppelt“.

39 / Unter den Attitüdenmotiven fanden sich auch tragische Frauenfiguren, etwa die Kleopatra oder Agrippina. Eine beim Publikum besonders beliebte Figur war die der ‚Verlassenen‘: Diese Rolle der „über die Abwesenheit ihres Liebhabers wahnsinnig gewordenen Nina“ lässt Emmas eigenes Schicksal anklingen, sowohl in Bezug auf Greville, als auch auf die spätere skandalumwobene Affäre mit Admiral Nelson. Die letzte Szene ihrer Aufführungen stellte meist die Niobe dar, die der Sage nach in ihrem Schmerz erstarrt von den Göttern zu Stein verwandelt wurde. Die Erstarrung zu einer Bildsäule als performative Strategie spiegelt sich also hier in der Überlagerung mit der diegetischen Handlungsebene wider. Vgl. Ittershagen, Attitüden, S. 53 ff.

40 / Didi-Huberman, Hysterie, S. 88.

41 / Christina von Braun: *Nicht-Ich. Logik, Lüge, Libido*, Berlin 2009, S. 34.

42 / Breuer, Theoretisches, S. 200 f.

IV Die „belle indifférence der Hysterischen“

Dieser Spaltungskampf kann, durch eine Art binokularen, quasi stereoskopischen Blick, übertragen werden auf die zwei Protagonistinnen des Textes: Zunächst auf Emma Hamilton, insbesondere da sie die Melodramatik ihrer realen Biographie mittels der Attitüden sublimiert und überhöht, sich selbst also zu einer *Vorstellung* stilisiert.³⁹ Und dann schließlich auf Augustine, deren hysterische *Vorstellungen* sie zum Star der Diens- tagslektionen der Salpêtrière machten.

Eines der frappierenden Merkmale der Hysterie ist ihre Eigentümlichkeit, die eigene Evidenz zu subvertieren: „Die Hysterie bietet alle Symptome an, eine außerordentliche Fülle an Symptomen – aber diese Symptome beziehen sich auf *nichts* (sie haben keinerlei organische Basis).“⁴⁰ Die bei einem hysterischen Anfall produzierten körperlichen Indizien – Schmerzen, Lähmungen, Kontrakturen – verlaufen in eine Leere, verweisen auf ein eben nicht eineindeutiges Ich, sondern eines, das sich bewusst in ein „kontrolliert Unbewusstes“⁴¹ absplattet, und damit eben das vollbringt, was das Paradox des Anmutsdiskurses ausmachte:

„Ein allbekannter Fall solcher Theilung der psychischen Thätigkeit ist der hysterische Anfall in manchen seiner Formen und Stadien. In seinem Beginne ist das bewusste Denken oft ganz erloschen; aber dann erwacht es allmählich. Man hört von vielen intelligenten Kranken das Zugeständnis, ihr bewusstes Ich sei während des Anfalles ganz klar gewesen und habe mit Neugier und Verwunderung all das tolle Zeug beobachtet, das sie vornahmen und sprachen.“⁴² Die bei Diderot beschriebene „Spaltung des Ich“ stellt also die Grundstruktur der Hysterie dar:

„Da stehen nun gewissermaßen zwei Ichs nebeneinander: das eine beobachtet, das andere handelt. [...] Vielmehr agiert das zweite Ich *im Auftrag* des ersten. Es spielt die Rolle, die ihm das beobachtende Ich zugewiesen hat, nämlich die des

5 Emma Hamilton als „Muse des
Tanzes“, Stich von Friedrich Rehberg,
1794



43 / von Braun, Nicht-Ich, S. 34f. Im Fall der Protohysterikerin Emma Hamilton ist ein Kommentar überliefert, der im Nebensatz eine präzise Beschrei-

Emmas Mimese der antiken Kunstwerke findet ihre Entsprechung in Augustines Mimese der von ihr erwarteten Affekte, gleichsam als Pathosformeln, Leidensgesten. Richers als *attitudes passionelles* in Form des berühmten schematischen *Tableaux* veröffentlichten und damit kanoni-

‚tollen Zeugs‘. Keine Triebe sind hier am Werk, sondern es geht um die *Darstellung von Trieben*. Das heißt, es handelt sich überhaupt nicht um zwei echte ICHS, eine gesplante Persönlichkeit, sondern vielmehr um ein Ich und ein gespieltes Ich. Das eine Ich ist der Regisseur, das andere seine Inszenierung. [...] Das hysterische *ich* weist den Leib an, der Welt das vorzuspielen, was diese vom Leib erwartet, nämlich ‚tolles Zeug‘.⁴³

Die Hysterikerin erweist sich damit als immer schon histrionische Figur, die als Rousseaus *Galathea* zum Leben erwacht, in Emma Hamilton ihre Schutzpatronin findet, und Diderots Paradox in Form einer *„belle indifférence der Hysterischen“*⁴⁴ vorbildlich verkörpert: „Die Hysterikerinnen äußern ihren Schmerz und agieren ihn aus, sie geben sich den Theateraffekten der Auren und Symptome hin, während sie eine Minute zuvor noch lebhaft, schön, frei von allen Affekten und Ängsten waren. Und, eine Minute nach der scheußlichen Attacke werden sie wieder heiter, frei von jeder Angst.“⁴⁵ (Diderot würde sagen: Sie wechseln die Wäsche und gehen schlafen.)

bung dieser Struktur der Hysterie, nämlich gerade die perfektionierte Darstellung, die *Simulation* von Wahnsinn, offeriert. Die Malerin Marianne Kraus, die sich ob der um sie herum in Tränen ausbrechenden Zuschauer das Lachen verneifen muss, schreibt: „mich überlief ein Schauer bei dem Gedanken, wie ein Mensch seine Talenten so unedel verwenden mag, eine Wahnsinnige zu imitieren?“ Ittershagen, Attitüden, S. 62.

44 / Freud, zit. nach Didi-Huberman, *Hysterie*, S. 115.

45 / Ebd.

46 / Vgl. Gabriele Brandstetter: „Ein Stück in Tüchern‘. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault“, in: Wolfgang Kemp u.a. (Hg.), *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, Berlin 2000, S. 105–139.

sierten Gesten liefern hierfür eine erstaunliche visuelle Evidenz, nicht zuletzt, da sie Friedrich Rehbergs Stiche durchschimmern lassen, die die Attitüdenfiguren in ganz Europa bekannt machten und als Vorlage für spätere Attitüdenkünstlerinnen (u.a. Ida Brun oder Henriette Hendel-Schütz) dienten.^{5–10} Die Stiche zeigen Emma Hamilton vor neutralem Hintergrund in verschiedenen Posen in ihrem ‚griechischen‘ Kostüm und gehüllt in ebenfalls neutral-weiße Tücher. Diese Ikono-

graphie der schematisch vereinzelt und dekontextualisierten Frau im wallenden Gewand klingt auch in Richers *Tableau* an. Oftmals tritt das Bettlaken der Hysterischen an die Stelle von Emmas Shawl – Laken und Tuch dienen beiden als Leinwand, als Projektionsfläche und improvisierte Bühne. Innerhalb der Stichserien sind Faltenwurf und Draperie, das wehende, aufgelöste Haar ebenso Teil einer Affektrhetorik wie die abgerufenen Emotionsgesten: Das Spiel mit Verhüllung und Entblößung einerseits, Ausdruck von Gefühlsbewegung, Leidenschaft und Sinnlichkeit durch fließende Tücher und wildes Haar andererseits⁴⁶ verweisen auf eine Ästhetik, die schon in de Laresses Musterbildern aufgerufen wird. Die reine Textur, das Gewebe innerhalb des neutralen Raums der Dekontextualisierung in Kombination mit der gestischen Rhetorik erlaubt eine einfache Zitierbarkeit, die auch den großen Erfolg der Stiche Rehbergs erklärt. Seit der Mitte



Fig. 1.

7 Emma Hamilton als „Kleopatra“, Stich
von Friedrich Rehberg, 1794



des 19. Jahrhunderts kommen zu diesem Bildrepertoire zudem Fotografien, *Cartes de visite*, inszenierte und oft ebenfalls vor einer neutralen Studioszenerie aufgenommene Posen, die den Umlauf dieser kanonischen Gesten potenzieren und es schließlich überhaupt erlauben, dass Augustines Ärzte deren Gesten deuten und benennen können („*Menace*“, „*Appel*“, „*Erotisme*“, „*Moquerie*“ etc.).^{47, 11} Gerade in dieser visuell-medialen Übereinstimmung der überlieferten Repräsentationen liegt dann auch die Krux, der fundamentale Bruch zwischen Emma und Augustine, der Grund, warum Emma von einer Prostituierten zur Lady werden konnte,⁴⁸ während Augustine in der Anstalt landet. Diese Verschiebung findet statt als Parallaxe: eine scheinbare Abweichung der Position eines Objektes, resultierend allerdings aus der Verschiebung des Beobachterstandpunkts. Was sich verändert hat, ist nicht so sehr die *Vorstellung* der Histrionikerin (wieder im doppelten Sinn), sondern der Blick

47 / Bourneville / Régnard, *Iconographie*, der Betrachter: zum einen als Resultat Diderot'scher Aufklärung, Tafel 19–27.

48 / Nach dem Tod ihres Mannes 1803 und ihres Geliebten Nelson 1805 nahm Emma K. P. Moritz' innerhalb des *Magazins für Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793), durch die der Betrachter das Werkzeug für eine syste-

Hamiltons Schicksal immer mehr Züge ihrer tragischen Figuren bzw. eines melodramatischen *Penny Dreadfuls* an: Gesellschaftlich geächtet, dem Alkoholismus und der Armut verfallen, starb sie 1815 an einer Leberzirrhose allein in Calais.

49 / Wolfgang Schäffner: „Die Zeichen des Unsichtbaren“ und ders.: „Das Indiz des Schönen. Ästhetische Autonomie und die Dispositive der Macht bei Karl Philipp Moritz und Friedrich Schiller“, in: Inge Baxmann u. a. (Hg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 480–510 und S. 439–459.

50 / Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blickes*, Frankfurt a. M. 1988.

51 / Jooss, *Lebende Bilder*, S. 105.

52 / Schiller, *Anmuth*, sowie Sigrid Schade: „Anmut: weder Natur noch Kunst. Zur Formation einer Körpersprache im 18. Jahrhundert“, in: Gesa Dane u. a. (Hg.), *Anschlüsse. Versuche nach Michel Foucault*, Tübingen 1985, S. 69–79.

53 / Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon. Oder: über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: *Werke*, Bd. 6, München 1970, S. 9–187, hier S. 26.

matische, und das heißt unaffektive Beobachtung mimischer und gestischer Zeichen an die Hand bekam.⁴⁹ Es entsteht, kurz gesagt, ein klinischer Blick im Sinne Foucaults, der ein emotionales Bewegtwerden nicht mehr vorsieht.⁵⁰

Die entscheidende Verschiebung, die sich von Emma zu Augustine ereignet, ist die Medialisierung der Attitüden, die Formalisierung des Pathos. Es ist gerade Emmas Anmut, die zahllose Künstler anregt, sie im Bild zu verewigen. Die Tableauisierung der Gesten, die Emma in den Attitüden vollzieht, kann jedoch vor allem deshalb als anmutig gelten, als sie sich jeweils aus der

Erstarrung wieder in „die Grazie der fortschreitenden *Bewegung*“,⁵¹ die ja eine der zentralen Eigenschaften der Anmut darstellt, auflöst.⁵² Innerhalb dieser Metamorphosen ist daher auch erlaubt, was Lessing dem Kunstwerk untersagt – die statische Darstellung des „Äußersten“. Nur Transitorisches darf demnach in der bildenden Kunst zur Schau kommen, nicht aber „Erscheinungen, zu deren Wesen wir es [...] rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande eckelt oder grauet.“⁵³

8 Figur 57 des synoptischen Tableaus, aus Periode 3: „attitudes passionnelles“, Paul Richer, 1881



Fig. 57. — Attitude passionnelle.

9 Detail aus: „Three Drawings of Emma Hamilton“, Feder und Tusche über Bleistift, Friedrich Rehberg, um 1791



Emmas Attitüden unterlaufen durch ihren ephemeren Charakter diese Einschränkung, und können so auch extremste Gefühle zeigen, da diese sich im nächsten Moment wieder transitorisch in ihr Gegenteil verkehren können. Im Stich und im Gemälde jedoch wird die pathetische Geste zu einer grotesken Maßlosigkeit eingefroren, zu einer Ikonographie verkürzt, die aus Pathos Pathologie macht und sie zu einem System formalisiert, das prognostizierbar wird und in einen direkten Vergleich zu den Schemata der Salpêtrière gebracht werden kann. Emma Hamilton wird Vor-Bild für nachfolgende Generationen, die mit der Erfindung der Fotografie und damit einem potenzierten Umlauf von ikonographischen Formeln in ein rekursives Theater von Nachahmung und Vor-Stellung treten.⁵⁴ Die komplexe Beziehung zwischen Darstellerin und Publikum, Patientin und Arzt, ist sublimiert in der iatrogenen, d. h. vom Arzt (oder Publikum) erzeugten Symptomatologie der Hysterie und ihrer Bildproduktionsmaschinerie. Mit Einführung der Fotografie als Speichermedium innerhalb der Klinik passt sich auch der hysterische Anfall den medialen Bedingungen an und rekreiert die Attitüde als fotografische Pose in der Katatonie und in der hysterischen Kontraktur. Die Affektgeste als paradoxe Muskelkontraktion (paradox, da intermittierend und ausschließlich lokal, ohne muskuläre Schäden herbeizuführen) wird als *tableau vivant* solange einge-

54 / Diese Interrelation von medialen Vorbildern und pathologischen Syndromen im Bezug auf die Hysterie hat Didi-Huberman ausführlich beleuchtet. Einen der Höhepunkte dieser Feedback-Schleife stellt 1884

halten, wie das Licht braucht, um sich einzuschreiben in das Silbernitrat oder Kaliumiodid der fotografischen Platte.⁵⁵

Richers Tableausierung der Hysterie, die Überlagerung der Symptome durch ein Raster zeitlicher Sukzessivität (die vorweggenommen ist bei Le Brun oder bei Rehberg) ist eine Ermächtigungsstrategie, die

Sarah Bernhardts Besuch in der Salpêtrière dar, bei dem sie sich von den Dienstagslektions-Hysterikerinnen, die ihrerseits durch Theater und Cabaret inspiriert waren, Inspiration für ihre Rollen erhoffte. Vgl. Rae Beth Gordon: „From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema“, in: *Critical Inquiry* 27 (2001), S. 515–549, hier S. 529.

55 / Didi-Huberman, *Hysterie*, S. 138 ff.

56 / Charcot, zit. n. Didi-Huberman, *Hysterie*, S. 89.

57 / Freud, zit. nach Didi-Huberman, *Hysterie*, S. 115.

58 / von Braun, *Nicht-Ich*, S. 34.

dem Arzt erlaubt, eine hellseherische, wenn auch selbsterfüllende Prognose zu liefern: „Das ist kein Roman: die Hysterie hat ihre Gesetze“ und „die Regularität von einem Mechanismus.“⁵⁶ Jedoch gerade diese Diagnose scheint ein Trugschluss zu sein, Charcot dem *proton pseudos hysterikón*, der „ersten hysterischen Lüge“⁵⁷ aufgefressen: „Die Pseudologie wäre dann eine scheinbare oder simulierte Form der Regelmäßigkeit und Berechenbarkeit. Dies scheint mir, in der Tat, eine treffende Charakterisierung dessen zu sein, wie Hysterie mit der Logik und der Berechenbarkeit umgeht; der Hysteriker verhält sich, als *sei er* berechenbar. Er täuscht Logik vor – das ist seine ‚Lüge‘.“⁵⁸

Emma und Augustine unterlaufen den Blick ihrer Betrachter, führen sie an der Nase herum und versichern sich somit ihrer blinden Aufmerksamkeit. Die Bühne, die Emma Hart betrat, vermochte sie schließlich aus der Enge der Holzkiste auf die gesellschaftliche Bühne Europas zu transportieren, wo sie zu einer zentralen Figur internationaler Politik und zur engen Vertrauten der neapolitanischen Königin avancierte.

Augustines Schicksal nach ihrer maskulinen Maskerade ist obskur, kein Foto zeigt sie nach ihrer Flucht. Und das System Hysterie selbst beginnt in dem Moment zu desintegrieren, als ihr Choreograph und Chronometer Charcot 1893 stirbt, löst sich jedoch keineswegs vollständig auf, sondern mündet in

10 Figur 72 des synoptischen Tableaus, aus Periode 3: „attitudes passionnelles“, Paul Richer, 1881



Fig. 72. — Attitude passionnelle.

ilinx 2, 2011

Wilson, Die Vorstellung der Histrionikerin

11 Fotografie von Augustine, „Attitudes
Passionnelles. Moquerie“ („Spott“), Paul
Régnard, 1878



die (Wieder-)Entdeckung des Schauspielers, dessen Pathologie
im DSM-III untrennbar ist von einer globalen Medienmaschi-
nerie.